

Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx



Simonett, Helena
Las conquistas del acordeón: del Viejo Mundo a nuevos horizontes
Encartes, vol. 4, núm 8, septiembre 2021-febrero 2022, pp. 102-129
Enlace: https://encartes.mx/simonett-historia-acordeon-europa-america
Helena Simonett ORCID: 0000-0003-1044-4804
DOI: https://doi.org/10.29340/en.v4n8.177



TEMÁTICAS

LAS CONQUISTAS DEL ACORDEÓN: DEL VIEJO MUNDO A NUEVOS HORIZONTES[1]

THE CONQUESTS OF THE ACCORDION. FROM THE OLD WORLDS TO NEW HORIZONS

Helena Simonett*

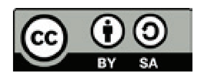
Resumen: El acordeón y sus múltiples variantes –desde la concertina y el acordeón de botones hasta la zanfona y el bandoneón– han florecido y arraigado en diversas culturas. Conocido comúnmente como "el piano del hombre común", este instrumento se convirtió en un medio para el crecimiento de la música folklórica y popular en distintas regiones del mundo, especialmente entre finales del siglo XIX y principios del XX. Por esa razón, el ser una "banda de un solo hombre" facilitó su uso entre la gente de los sectores populares, por su capacidad de producir melodías, armonías y bajos a la vez. También era fuerte y duradero, ideal para reuniones al aire libre. Este artículo sigue la historia del acordeón desde sus principios en Europa hasta el Nuevo Mundo, al otro lado del Atlántico.

Palabras claves: acordeón de botones, invenciones de instrumentos musicales, proletarización de la producción musical, industrialización, nacimiento de la música popular, migración internacional, compañía Hohner.

[1] Esta es una versión en español del capítulo "From Old World to new Shores", aparecido en el libro *The Accordion in the Américas. Klezmer, Polka, Tango, Zydedo, and More!*, editado por la autora, en 2012, a quien agradecemos haber escrito ahora una versión especial para este número. A ella y a The University of Illinois Press, también agradecemos el permiso otorgado para su publicación. Traducción del inglés: Eduardo Carrillo Cantú y José Juan Olvera Gudiño. Revisión: Mercedes Alejandra Payán Ramírez.

* Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes de Lucerna.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 8 • septiembre 2021-febrero 2022, pp. 102-129
Recepción: 29 de abril de 2020 • Aceptación: 15 de junio de 2020
https://encartes.mx



THE CONQUESTS OF THE ACCORDION. FROM THE OLD WORLDS TO NEW HORIZONS
Abstract: The accordion and its many variations –from the concertina and the diatonic button accordion, to the hurdy-gurdy and the bandoneon– have flourished and taken roots in several cultures. Commonly known as the "common man's piano," this instrument became a medium for the growth of folkloric music, and very popular in many regions of the world, particularly in the late 19th Century and early 20th Century. Because of this, its use as a "one-man band" made it easier to use among people in popular sectors, due to its ability to produce melodies, harmonies and low-pitched tones at the same time. It was also strong and long-lasting, making it ideal for open air events. This article follows the story of the accordion, from its beginnings in Europe, to the New World, on the other side of the Atlantic.
Keywords: diatonic button accordion, invention of musical instruments, proletarianization of music production, industrialization, birth of popular music, international migration, Hohner Company.

En su artículo sobre músicas migrantes, populares y regionales de Estados Unidos, Philip Bohlman (1998) usa el acordeón para mostrar las transgresiones territoriales. El autor afirma que el atractivo popular del instrumento se debió principalmente a "su adaptabilidad y su capacidad para responder a una amplia gama de demandas musicales dentro de los cambios culturales" del Nuevo Mundo (Bohlman, 1998: 301-302). A pesar de su adaptabilidad, el acordeón mantuvo su imagen como instrumento de migrantes y símbolo de la clase trabajadora a lo largo el siglo xx. Sin embargo, ha transgredido continuamente esas referencias culturales a lo largo de sus doscientos años de vida. Durante las primeras décadas tras su invención en 1800, el acordeón era un instrumento que por lo general se hallaba entre las clases alta y media: sus compradores eran jóvenes adinerados que vivían en la ciudad y se preocupaban por estar actualizados; eran los *yuppies* de su época. Cada instrumento era hecho a mano, con delicadeza, lo cual lo hacía más costoso que una guitarra y alejado del alcance de la mayoría de la gente. Los materiales de construcción también influyeron en esto. En los primeros acordeones se utilizaron los mejores materiales de la época: madera pulida de ébano para el marco y piel fina de cabra para el fuelle. Los modelos más lujosos también tenían decoraciones elaboradas minuciosamente durante cientos de horas de trabajo manual. Se adornaban con lentejuelas, exquisitas esculturas de madera, piedras decorativas y



algunas piezas de marfil. Este capítulo traza la historia del acordeón desde sus humildes orígenes a principios del siglo XIX, hasta su ascenso y consolidación como un instrumento con presencia mundial.

Aunque el fabricante vienés de órganos y pianos Cyrill Demian fue el primero en patentar este nuevo instrumento en 1829, en la misma época otros inventores europeos diseñaron sus propias versiones de instrumentos de lengüeta libre.[2] El acordeón de Demian, "una pequeña caja con fuelle [y] cinco teclas, cada una capaz de producir un acorde"[3] –de ahí el nombre del instrumento– estimuló luego innovaciones entre los fabricantes; más adelante, con el nuevo instrumento en circulación, las mejoras no se hicieron esperar.

De hecho, el acordeón era en sí mismo una continuación y una perfección de muchos experimentos de finales del siglo XVIII con aerófonos de lengüeta libre. En 1770 un músico bávaro hizo una presentación en San Petersburgo, Rusia, con un "dulce órgano chino", probablemente un *sheng*. El *sheng* es un antiguo instrumento de lengüeta libre que tiene una boquilla de madera unida a una calabaza equipada con tubos de bambú de diferentes longitudes. Se cree que los primeros intentos europeos de crear instrumentos impulsados por fuelles basados en el principio de lengüeta libre –con láminas que vibraban por la aplicación de un flujo de aire– se derivaron del *sheng*. En 1779 apareció en San Petersburgo un órgano portátil de lengüeta libre llamado *orchestrion*; la idea inicial de este órgano fue desarrollada por un profesor de acústica de Dinamarca y consistía en crear una máquina de hablar. Le siguieron la invención de *la pys-harmonika* (Viena, 1821) y la äoline (Baviera, 1822). Más adelante, un fabricante de cajas de música vienés patentó su "*harmonika* a la manera

[2] Los instrumentos de lengüeta libre –armónica, zanfona, bandoneón, concertina, acordeón– generan su sonido al hacer vibrar libremente una lengüeta mediante aire, a diferencia de otros instrumentos de viento que usan lengüeta, pero que la hacen resonar contra el cuerpo del instrumento, como los clarinetes; o entre dos lengüetas, como el oboe. La clasificación de estos instrumentos es: 1. de lengüeta libre y 2. de lengüeta batiente, a su vez subdivididos en a) caña simple y b) caña doble. Ver en este mismo *dossier* el artículo de Olvera y Peña.

[3] Tomado de la descripción de la patente otorgada a Cyrill Demian y sus hijos, Karl y Guido, el 23 de mayo de 1829 (Maurer, 1983: 55-56).



china" en 1825, llamándose a sí mismo "fabricante certificado de armónica de boca y caja de música".[4]

En el siglo XIX los países europeos estaban estrechamente conectados a través de los viajes y el comercio. Por lo tanto, era de esperar que el acordeón de Demian apareciera en París al año siguiente de su invención. La patente protegió su invención hasta 1834, pero su cobertura no llegaba a otros países. Por lo tanto, los fabricantes de instrumentos parisinos reprodujeron inmediatamente el diseño del instrumento: seis años más tarde, había veinte fabricantes de acordeón y armónica registrados en París. Con algunas modificaciones del modelo vienés, trataron de conquistar los refinados oídos parisinos (Maurer, 1983: 87). M. Busson añadió una de las más importantes adaptaciones: un teclado de piano para la mano derecha del acordeón, y creó el *accordéon-orgue, flûtina* o *harmoniflûte.* Con su madera de palisandro e incrustaciones de marfil y nácar, el instrumento se orientó "hacia las damas de la mejor sociedad y avanzó hacia un deseado objeto burgués de distracción femenina" (Wagner, 2001: 19). Sin las limitaciones de las expectativas de género, el nuevo instrumento se consideró adecuado para las mujeres jóvenes. El nuevo invento de Busson se mostró en la Exposición Mundial de París en 1855. La popularidad del acordeón fue creciendo continuamente, según indica el número de libros de métodos publicados, algunos impresos en dos o incluso tres idiomas (alemán, francés e inglés). "Fue el tono uniforme del acordeón, considerado novedoso en ese momento, y su aliento de música rica en matices, así como su portabilidad y asequibilidad, lo que hizo que grandes poblaciones lo quisieran" (Harrington, 2001: 61). La floreciente producción francesa de acordeones se detuvo durante la guerra franco-prusiana (1870-1871), tras la cual los fabricantes italianos de Stradella salieron al mercado.

El lujoso modelo artesanal de Stradella fue uno de los dos principales tipos de acordeón italianos en triunfar (Anzaghi, 1996).[5] En las primeras

---

[4] Los datos de este capítulo se basan en Fett (1956: 1665-1699), Dunkel (1996: 167-210) y Strahl Harrington (2001: 56-66).

[5] En 1863, Paolo Soprani fundó la primera industria de acordeones en la comuna de Castelfidardo. La ciudad alberga un museo de acordeón, el *Museo Internazionale della Fisarmonica*, en donde se encuentra documentada la historia de la fisarmónica (acordeón italiano). El *Museo della Fisarmonica* de Stradella cuenta con una colección de la producción de Mariano Dallapè, desde el primer prototipo de 1876, hasta la actualidad. La



décadas de la expansión del acordeón, el instrumento se asentó en dos ciudades italianas amantes de la música: Stradella, en la provincia norteña de Pavía, una región que estaba bajo el poder del Imperio austriaco, y Castelfidardo, en la provincia de Ancona (región de las Marcas) en el centro-este del país. Esta ciudad, caracterizada por su antiguo castillo y murallas circundantes, fue el sitio de la batalla entre las tropas piamontesas y el ejército papal que tuvo como resultado, en 1860, la unificación de Italia. Este dato es esencial en la historia del acordeón, porque inmediatamente después de la anexión de la región de las Marcas "atestiguamos el nacimiento de los primeros acordeones y concertinas que probablemente fueron introducidos entre los italianos por las tropas francesas aliadas a los Estados pontificios . Estos instrumentos pronto se adaptaron al gusto de los italianos" (Bugiolacchi, s.f.).

Los italianos, cuyos oídos estaban acostumbrados al sonido de la gaita o *zampogna*, un instrumento popular usado desde Sicilia hasta Lombardía, rápidamente acogieron el nuevo instrumento, que permitía notas sostenidas que se asemejaban al sonido discordante de los zumbidos de la *zampogna* tradicional de caña doble. A finales del siglo XIX, el acordeón ganó tal popularidad que, según el director del museo del acordeón de Castelfidardo, Beniamino Bugiolacchi, Giuseppe Verdi presentó una propuesta al conservatorio italiano para incluir el estudio del acordeón. En ese momento, Verdi era presidente de la comisión ministerial para la reforma de los conservatorios musicales durante la década de 1870 (Bugiolacchi, s.f.). Los talleres de acordeones surgieron por toda Italia para satisfacer el gusto de la población por el nuevo instrumento. Pero tal y como ocurrió en otros lugares durante el cambio de siglo, la separación de las actividades de ocio entre clases sociales, potenciada por la urbanización y la modernización, provocó importantes conflictos. El acordeón no quedo exento de estas influencias sociales. "El sonido alegre del acordeón, exaltado por el júbilo de las salidas de campo y el baile de corrales, pronto acabó enronquecido en sitios a la intemperie de una geografía descuidada por otros instrumentos más antiguos e ilustres" (Anzaghi, 1996:81). A pesar de su popularidad, el acordeón tenía que competir con un rival: la gaita italiana. Finalmente,

colección también incluye la joya de Dallapè, el acordeón litúrgico. Stradella se apegaría a la hechura manual de acordeones de botones a pesar de la creciente industrialización y popularidad de los acordeones de piano de la competencia, Castelfidardo.



fue relegado al campesinado y pronto se consideró que emitía un "sonido decididamente vulgar" y con poca "aspiración a una fonética noble".[6] No obstante, años después el acordeón sirvió a la política populista de un régimen fascista. Según Bugiolacchi, "la propaganda de la época designaba al acordeón como un instrumento musical inventado en Italia, y como el orgullo de nuestra laboriosidad y deleite del pueblo italiano.... En 1941, Benito Mussolini ordenó que 1 000 acordeones se distribuyeran entre las tropas que luchaban en la Segunda Guerra Mundial" (Bugiolacchi, s.f.).

El acordeón tuvo una carrera meteórica similar en el norte de Europa. Seis semanas después de que Demian presentara su patente en Viena, el londinense Charles Wheatstone presentó la patente de un invento que llamó *symphonium*, un aerófono que incluía en su diseño un teclado y fuelle: éste sirvió como prototipo para la concertina de Wheatstone, "un instrumento de doble acción hexagonal con cuarenta y ocho teclas",[7] una patente que haría pública en 1844. Dada la estrecha relación musical entre Viena y Londres, es probable que Wheatstone haya conocido los experimentos de Demian. Sus primeros modelos de concertina combinaron "el sistema de digitación de 24 teclas del *symphonium*, con los botones de perlas expuestos y las palancas de madera del primer acordeón de Demian" (Wayne, 1991: 132). Neil Wayne sospecha que los primeros modelos de la concertina de Weathstone fueron pensados inicialmente para sus clases de acústica en el King's College de Londres, donde fue profesor de física experimental, en lugar de crearlos para fines comerciales. Weathstone también tenía un interés científico en los instrumentos orientales de lengüeta libre (el *sheng* chino, el *shô* japonés y en varios instrumentos javaneses), las arpas judías y las armónicas alemanas (órganos de boca) que tenían varios años circulando en los distintos países. En 1821, Christian Friedrich Ludwig Buschmann, de Berlín, construyó un pequeño dispositivo de viento con quince lengüetas para mejorar la afinación que continuó desarrollando (Harrington, 2001: 61).[8] Un año más tarde, Buschmann añadió

[6] Giampiero Tintori, *Gli strumenti musicali*, citado en Anzaghi (1996: 83).

[7] La doble acción significa que cada botón produce el mismo tono independientemente de la dirección del fuelle.

[8] Las lengüetas fueron cortadas de una sola pieza de metal y unidas a un pedazo de madera con cámaras y orificios. Para una historia de la producción de la armónica de boca de Hohner, véase Häffner (1991). Johann Buschmann, el padre de Christian Friedrich, fue



más elementos: el fuelle, algunas válvulas y botones de ajuste accionados a mano: se trataba del *Hand-Äoline* o *Konzertina*.

Al igual que otras personas con intereses experimentales similares, Wheatstone creó una serie de instrumentos musicales nuevos y mejorados, incluyendo la "concertina accionada por los pies", "pianos de viento", *bellows-fiddle* (violín combinado con fuelle de concertina) y más dispositivos de afinación mediante lengüeta libre. Asimismo, experimentó en otras áreas técnicas en las que produjo máquinas de escribir, relojes electromagnéticos, dispositivos de voz artificial y el telégrafo eléctrico, por el cual sería reconocido en los siguientes años (Wayne, 1991: 122). La mayoría de las invenciones musicales de Weathstone parecían absurdas, al igual que "los múltiples intentos hechos por otros fabricantes de instrumentos y sus pretenciosas invenciones, más o menos desastrosas,... especímenes inútiles que intentaban entrar en la carrera por los instrumentos" (Berlioz 1858: 233).[9] Esta crítica fue expresada por un compositor extremadamente progresista para su tiempo, Héctor Berlioz. Al compositor francés le gustaba explorar nuevos colores en las tonalidades de sus orquestaciones y no vaciló en incluir la concertina inglesa de Wheatstone, cuyo sonido encontró "penetrante y suave a la vez... [además de que] se fundía bien con el tono del arpa y con el pianoforte" (Berlioz, 1858: 235). A pesar de su gusto por el timbre especial, criticó la afinación mesotónica de la concertina ("conforme a la doctrina de los acústicos, una doctrina totalmente contraria a la práctica de los músicos") que impedía que sirviera para combinarse con cualquier instrumento bien templado.[10]

---

un constructor de órganos tubulares, que en 1816 desarrolló el *terpodion*, un instrumento de fricción con un teclado similar al piano, basado en el mismo principio que la armónica de vidrio. En 1821, los dos viajaron a Londres para promover la venta del *terpodion*.

[9] Las impresiones de Berlioz sobre el instrumento fueron publicadas por primera vez en 1843, solo unos años antes de que algunos de los compositores ingleses le prestaran su atención.

[10] Estos dos sistemas de afinación son en realidad incompatibles. El "temple mesotónico" fue uno de los primeros intentos por producir tantas tríadas mayores casi puras (acordes como Do-Mi-Sol) como fuera posible dentro de octavas puras. Dado que las terceras mayores puras, las quintas puras y las octavas puras no son realmente compatibles, el esquema de afinación mesotónico implicaba pequeños ajustes en las longitudes y proporciones de las terceras y quintas mayores. Como resultado, solo se pueden utilizar alrededor de

Pese a esta limitación, creció la popularidad de la concertina cuando destacados concertistas interpretaron solos virtuosos, conciertos y música de cámara. Además, no todas las críticas desalentaron el uso del acordeón en esas prácticas musicales. Críticas benévolas de críticos respetados, como el escritor británico George Bernard Shaw, quien manifestó que "la concertina ha sido llevada a tan gran perfección... [que puede] interpretar la música más difícil de violín, oboe y flauta",[11] impulsaron su prestigio entre las clases altas. De hecho, muchos de los principales compradores de la concertina en la década de 1870 eran miembros de la elite, hombres y mujeres por igual. Estuvo así presente en los conciertos de los salones de la aristocracia, y luego fue adoptada gradualmente por la clase obrera inglesa: el corolario de este camino inglés dejó a la concertina abandonada por los músicos "serios" de la época victoriana. Quizás ese recorrido fue el que motivó la siguiente broma: "¿Cuál es la definición de un caballero? ¡Alguien que sepa tocar el acordeón, pero se abstenga de hacerlo!"

La proletarización de la creación musical durante la segunda mitad del siglo XIX se vio impulsada por la importación de concertinas de bajo precio producidas en serie en Alemania, lo que influyó en que la imagen de exclusividad de la concertina se desmoronara. Los fabricantes ingleses se unieron a este movimiento con sus modelos de "concertina popular", asequibles para la clase trabajadora. Al igual que el *Brass Brand Movement*,[12] la concertina inundó las islas británicas cuando la clase obrera comenzó a formar miles de clubes para sus presentaciones. La concertina era especialmente apta para la música de baile, porque el movimiento de tira y empuja daba a la música un fuerte golpe rítmico. El instrumento era

ocho de las doce tonalidades principales. El sistema "bien templado", que se hizo popular alrededor de 1700, fue un esfuerzo por hacer que todas las tonalidades fueran utilizables y que ninguna de las escalas y acordes sonara mal. La concertina inglesa se afinó en el sistema mesotónico con intervalos enarmónicos entre La bemol y Sol sostenido, y entre Mi bemol y Re sostenido, produciendo ligeras desproporciones entre los mismos. Cuando se llegaba a tocar junto con instrumentos afinados según el sistema bien temperado, cuyo La bemol y Sol sostenido, y Mi bemol y Re sostenido respectivamente, son idénticos, sonaban terriblemente disonantes.

[11] Citado en Atlas (1996: 73).

[12] N. de los T. La autora se refiere a la expansión de las bandas de metales de viento que comenzó a mediados del siglo XIX y se prolongó hasta el siglo XX en el Reino Unido.

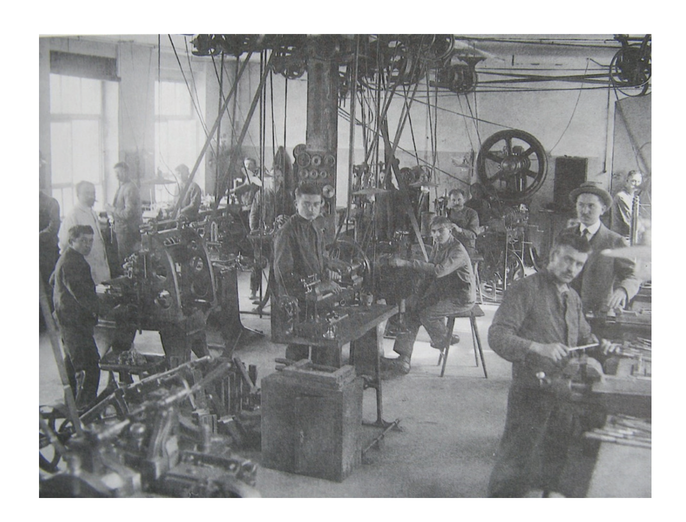




popular en las tabernas y *pubs* de las ciudades portuarias, desde donde rápidamente viajó y conquistó las colonias británicas. Los marineros y balleneros eran adeptos al instrumento portátil.

El acordeón era en muchos sentidos un instrumento revolucionario que se adaptó a las ideas liberales de finales del siglo XIX y que logró participar en la revolución industrial. La invención del acordeón significó el nacimiento de la música popular, tanto en el sentido de "música del pueblo" , como en el de la "música de las masas", ya que coincidió con el fin de la era preindustrial y se convirtió en símbolo de la industrialización y la cultura de masas (Wagner, 2001: 9).[13]

Los centros de fabricación de acordeones (especialmente de concertinas y armónicas) surgieron por primera vez en Alemania; éstos fueron algunos de los muchos que hubo: Trossingen (Christian Messner, 1830), Chemnitz (Carl Friedrich Uhlig, 1834), Magdeburgo (Friedrich Gessner, 1838), Berlín (J. F. Kalbe, 1840), Gera (Heinrich Wagner, 1850) y Klingenthal (Adolph Herold, 1852). Aunque el carácter popular y la masificación del instrumento hizo que pronto trabajadores calificados abrieran sus propios talleres en toda Alemania.



1: Fotografía de la producción en la fábrica de Hohner, alrededor de 1910

Foto cortesía de Armónica Alemana y Museo del Acordeón, Trossingen.

[13] El título del libro de Wagner lo dice muy atinadamente: "El acordeón, o la invención de la música popular".

Antes de que surgiera la producción en masa en la década de 1850, todas las partes del acordeón se hacían a mano. Los fabricantes de instrumentos, en colaboración con obreros metalúrgicos, cerrajeros, ajustadores, mecánicos y gran cantidad de trabajadores calificados se capacitaron para desarrollar una serie de máquinas que hicieron posible la producción industrial de piezas de acordeón. Pronto las lengüetas ya no eran cortadas y afiladas a mano, sino que eran troqueladas con una herramienta mecánica utilizada para cortar la chapa metálica en un solo movimiento. Este proceso se sistematizó y su racionalización se programó en enrutadores y fresadoras automatizados. Con la introducción de la energía de vapor, a finales de la década de 1870, los costos de producción del acordeón se redujeron drásticamente a medida que se contrataba a trabajadores no calificados para operar las máquinas. Este refinamiento en la producción condujo a los dueños de las fábricas a subcontratar la elaboración de algunas piezas, para luego usarlas en los sistemas manufactureros que existían en sus compañías, y que tenían por trabajadores de bajo sueldo a hombres, mujeres y niños. Aunque esto de ninguna manera comprometió la calidad de los instrumentos. El siguiente caso explica la dimensión, en términos de mano de obra, del impacto que tuvo la automatización en las fábricas de acordeones: en 1855 una fábrica empleaba a unos 400 trabajadores para producir 100 000 acordeones y 750 000 armónicas, pero siete años más tarde contrató sólo a 250 trabajadores para fabricar el mismo número de acordeones y más de un millón de armónicas (Dunkel, 1996: 180). La manufactura del acordeón y la armónica fue un negocio dinámico y de rápido crecimiento, que pronto se orientaría hacia los mercados de exportación, con especial atención a los de ultramar. Gran número de los más de medio millón de acordeones fabricados anualmente en Alemania eran modelos destinados a la exportación (Dunkel, 1996: 174).

Entre los muchos tipos de acordeones diatónicos inventados antes de la década de 1850 estaba el *bandonion*; una concertina que finalmente se hizo más famosa en Argentina con el nombre de bandoneón. Era un modelo predecesor de forma cuadrangular y con notas individuales, en lugar de acordes en el lado del bajo. El bandoneón fue desarrollado en Chemnitz por Carl Friedrich Uhlig a principios de la década de 1830. El músico y profesor Heinrich Band, de Krefeld, cerca de Dusseldorf, ordenó un modelo con ochenta y ocho tonos, reafinó algunos de ellos, y llamó al nuevo instrumento *bandonion* (el nombre apareció por primera vez en 1856).



2: Anuncios de acordeón Meinel & Herold en Brasil, donde la compañía compitió con modelos italianos Dallapé y fabricantes de instrumentos locales.

Foto cortesía de Armónica Alemana y Museo del Acordeón, Trossingen.

Debido al prolífico comercio de instrumentos, rápidamente superó a la concertina común. La mayoría de las concertinas alemanas se producían en Sajonia, donde, nuevamente, el instrumento fue muy popular entre la clase obrera en la década de 1880.

En la segunda mitad del siglo XIX aparecieron notables modelos del acordeón: en la Exposición Industrial de 1854 en Múnich, el fabricante vienés de acordeones Mattháus Bauer mostró su *Clavierharmonika*, un prototipo del acordeón de piano (Maurer, 1983: 75). Estos primeros acordeones cromáticos de botones pronto fueron los favoritos entre los *Schrammelkapellen* vieneses, conjuntos musicales populares pseudofolclóricos inspirados en la música de cámara vienesa de los hermanos Schrammel (Maurer, 1983: 76-86). El acordeón Schrammel, que se asemeja en timbre al clarinete, se sumó al conjunto de cuerdas para potenciar el volumen de sonido.[14] En las tabernas de los suburbios de Viena, el acordeón actuaba,

[14] En 1877, los violinistas Johann Schrammel (1850-1893) y su hermano Joseph (1852-1895) formaron el *Schrammel-Quartet*, que también incluía un bajo y un clarinete. Los conjuntos populares vieneses de Schrammel remplazaron el clarinete por el acordeón. Véase también Teufel (2006) y Soyka (2013).



en palabras de Wagner, "como partera de un nuevo estilo musical emergente" que fusionó ritmos de baile folclórico (*Ländler*) y melodías gitanas húngaras con valses populares (2001: 32). La música de Schrammel, con sus virtuosos del acordeón, gozaba de gran aceptación entre la aristocracia austriaca, y los compositores de la época abrazaron esa euforia.

Como en el resto de Europa, la población rural varada en las ciudades se esforzaba por restaurar y mantener sus tradiciones con nuevos rituales, exhibiciones y diversas formas de entretenimiento, construidas o, si era necesario, inventadas. Los nuevos contextos de la vida social generaron nuevas tradiciones genuinamente urbanas. La música folclórica ya no se empleaba como símbolo de continuidad de las tradiciones campiranas, sino que servía como ayuda emocional para las personas que pasaban de un estilo de vida a otro. El acordeón, por encima de todos los demás instrumentos, formaba parte de ambos mundos; era tradicional, pero moderno. Además, pudo competir con el ruido de las ciudades industriales en crecimiento y un estilo de vida cada vez más dominado por las máquinas.

El acordeón también ganó terreno en las zonas más remotas y en los países con una economía menos impulsada por las exportaciones. En el centro de Suiza, la producción de "arpas de mano" comenzó en la década de 1830. Un mayor número de tipos regionales de *Schwyzerörgeli* (pequeño órgano suizo) se fabricaban en pequeños talleres, a menudo operados por familias, desplazando al violín[15] y al dulcémele[16] (Roth, 2006 [1979]). Cuanto más popular era el acordeón entre los habitantes de la montaña, más lo despreciaban los tradicionalistas. La siguiente denuncia, impresa en el anuario del Club Alpino Suizo en 1868, es representativa de esas quejas:

---

[15] N. de los T. En el texto original en inglés la autora se refiere al violín como *fiddle* y nos parece que aquí es importante explicar el matiz de diferenciación entre este término y el de *violin* en dicha lengua, dado que en español no existe tal distinción. El uso del término *fiddle* hace referencia al violín cuando es empleado en función de su ejecución en el contexto de la música popular o folclórica, mientras que el vocablo *violin* es usado generalmente para hablar de su uso para interpretar música académica.

[16] Instrumento de cuerda percutida perteneciente a la familia del salterio, con una función primordialmente melódica.

> La llamada *Handharmonika* [armónica de mano] es disfrutada por pastores alpinos y lecheros, que con obstinación desesperada perseveran en maniobrarla, es decir, empujar y tirar de ella; no se le puede llamar tocar o hacer música a tal manipulación. Si aún no es el caso, muy pronto sólo unos pocos turistas se librarán de ese sonido tan tortuoso cuando viajen por los caminos más frecuentados hacia las cabañas alpinas. Nuestros jóvenes de la zona montañosa consideran más conveniente tirar de una armónica de mano o soplar una armónica de boca que trabajar sus buenos y fuertes pulmones con el cuerno alpino.[17]

Indemne ante tales denuncias, el acordeón se convirtió en el instrumento favorito como pasatiempo y, si una fotografía de la familia de mi abuelo en 1899 sirve de pista, tal vez también sirvió como instrumento para niños.

3: Fotografía de mi abuelo, Theodor Bucher, de once años, sosteniendo un acordeón de botones. Sus hermanos menores exhiben instrumentos de juguete y utensilios escolares (1899).



El interés de mi abuelo en el acordeón era más que musical. La pequeña caja que sostenía con tanto cariño era una maravilla mecánica que atrajo su curiosidad. Desafortunadamente, nunca tuvo la oportunidad de

[17] H. Szadrowsky, "Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner", citado en Roth (2006 [1979]: 10).

seguir su sueño, porque la muerte prematura de su padre lo obligó a convertirse en jefe de familia. Aun así, su mente inquieta y sus enormes habilidades, así como su iniciativa, lo diferenciaron de los campesinos que lo rodeaban. En lugar de trabajar la tierra, inventó todo tipo de herramientas mecánicas para hacer la agricultura más llevadera, como una construcción de tuberías para abono líquido con un mecanismo de cambio automático. Viajaba largas distancias en bicicleta para inspeccionar las centrales hidroeléctricas en los Alpes y le fascinaban los ferrocarriles de montaña y los teleféricos. Mi abuelo fue un ingeniero nato, pero también un buen músico; aunque, por lo que sé, nunca se ganó la vida haciendo música. Junto con cuatro de sus hermanos formó una *Haus-Kapelle* (ensamble doméstico) en 1910 (o quizás antes): fue una de las primeras de su tipo en el centro de Suiza.



4: Fotografía del conjunto familiar de mi abuelo en 1910, Inwil, Lucerna. Mi tío abuelo toca un *Schwyzerörgeli* estándar de 18 bajos en la mano izquierda y botones dispuestos en tres filas para la mano derecha.

Al igual que la gran mayoría de los músicos populares, mi abuelo nunca aprendió a leer partituras, aun cuando existía una tablatura musical escrita para el *Schwyzerörgeli* estándar: un sistema de notación para la digitación, todavía vigente, para enseñar melodías folclóricas de Suiza a personas no alfabetizadas musicalmente. La radio fue la principal fuente de aprendizaje de mi abuelo para reconocer y tocar nuevas melodías.

Ya que las clases rurales y las clases bajas habían estado haciendo música "de oído" durante siglos, a principios del siglo XX el acordeón ha-



bía remplazado en gran medida los instrumentos acostumbrados, como el violín[18] y la gaita, en toda Europa. Curiosamente, sin embargo, las formas locales de tocar el acordeón a menudo adoptaron los estilos interpretativos antiguos, esos a los que remplazaron; un fenómeno que también podemos observar en otros lugares (por ejemplo, Hutchinson, 2012). Así, los efectos de sonido, ornamentaciones y timbres variaron según la estética local. La versatilidad del acordeón en términos de producción de sonido puede haber sido, de hecho, una de sus cualidades más fuertes en su conquista del mundo. La difusión del instrumento se vio alentada aún más por las oleadas de migración al extranjero durante el apogeo de su popularidad entre las clases trabajadoras europeas.

La conquista de nuevos horizontes

A principios de la década de 1830 los acordeones de botones fabricados en Sajonia comenzaron a exportarse a los Estados Unidos. Los distribuidores de instrumentos musicales de Sajonia se establecieron en Filadelfia, donde comenzaron su conquista del Nuevo Mundo. Los espectáculos de *minstrel*[19] agregaron el *squeezebox*[20] a su conjunto de banjo, violín, pandereta y castañuelas hechas de huesos. La primera imagen que se conserva de un acordeonista es de mediados de la década de 1850 y se tomó en un estudio fotográfico de Nueva Orleans (Snyder, 2012). La imagen capturó a un negro sentado tocando un acordeón estilo francés de doce teclas de sonidos agudos y dos botones de sonidos graves (probablemente un Busson, conocido en la lengua vernácula local como *flutina*). Del hombre sólo se puede especular que era criollo, acordeonista de profesión o simplemente un hombre común sosteniendo con utilería de estudio.[21]

El Museo Estatal de Luisiana en Nueva Orleans data la fotografía alrededor de 1850, lo que sugiere que el instrumento llegó antes a la Luisiana

---

[18] N. de los T. Aquí la autora también hace referencia al violín como *fiddle*.

[19] N. de los T. El *minstrel* era “un espectáculo protagonizado por actores blancos que parodiaban danzas, canciones y gestos de los artistas negros y que, a finales del siglo XIX, se convirtieron en auténticos circos”. Véase *Historia de la música*, M.C. Beltrando-Patier (coord.), Madrid: Espasa, pp. 898-899.

[20] *Squeezebox* es otro término del *argot* para el acordeón. Significa literalmente “caja de exprimir/apretar”, por aquello de expandir y contraer el fuelle.

[21] Quisiera agradecer a Erica Segre y Jared Snyder sus comentarios sobre este retrato.

5: "Acordeonista, daguerrotipo", circa 1855.



Fotógrafo desconocido.

6: Anuncio de armónica y acordeón Hohner para los Estados Unidos.

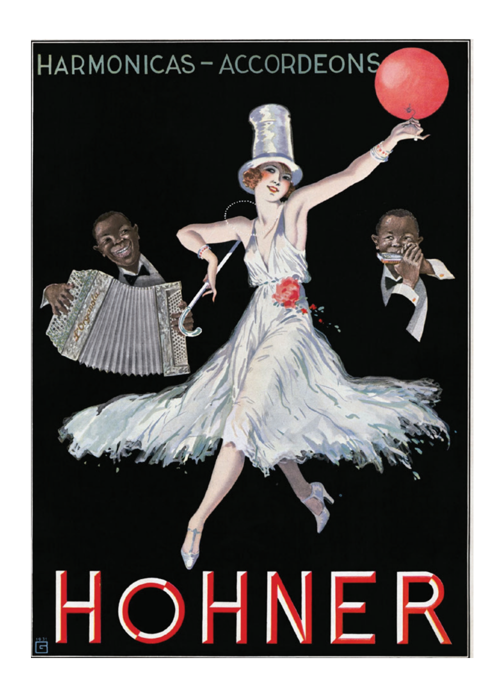


Foto cortesía de Armónica Alemana y Museo del Acordeón, Trossingen.



negra, en la primera mitad del siglo. Las referencias a la popularidad del acordeón fueron cada vez más frecuentes en las danzas locales a finales de la centuria.

De igual manera, poco se sabe sobre cuándo y cómo fue que la concertina se asentó en Estados Unidos (Greene, 1992). No obstante, no es de extrañar que el floreciente movimiento concertina-orquesta de la clase obrera del Viejo Mundo también llegara al país, particularmente en áreas de inmigración alemana, bohemia y polaca. Los primeros clubes de concertina surgieron en los centros urbanos de Chicago y Milwaukee en 1889 y 1890, respectivamente. James Leary sostiene que los encargados de esto fueron los "desplazados de las aldeas agrarias unidas del viejo país, los recién llegados al Medio Oeste urbano, buscando comunidad en innumerables fraternidades y organizaciones culturales, la mayoría de las cuales alentaban la ejecución musical" (2002: 197). Estas hazañas también deben acreditarse a empresarios migrantes, como aquél que impulsó la concertina alemana en la Exposición Mundial Colombina de Chicago en 1893. Después de todo, fueron ellos quienes establecieron la infraestructura que permitió la difusión de la concertina en el Medio Oeste (Leary, 2002). Un dato curioso es que las 200 000 armónicas alemanas que se importaban anualmente a principios del siglo XX, en realidad eran concertinas. Más tarde, los estadounidenses comenzaron a crear sus propias concertinas debido a la escasez de suministros provocada por la Primera Guerra Mundial.

Estimulados por un creciente sentimiento antialemán en los Estados Unidos, artistas germano-estadounidenses como Whoopee John Wilfahrt, cuya *Concertina Orchestra* (fundada en 1928) popularizó el *oompah-beat*[22] alemán u holandés, se convirtieron en blanco de ataques verbales y burlas. Manteniendo un "equilibrio visual entre el payaso étnico y el sofisticado estadounidense" (Leary y March, 1991: 38), la representación cómica emulada por los músicos "holandeses" posteriores, por muy "empoderante" que pudiera haber sido, no fue elegida libremente. Las músicas

[22] "*Oom-pah*, *Oompah* o Umpapa es el sonido rítmico de la polca generado por instrumentos de metal profundo en una banda, una forma de ostinato de fondo." Véase https://en.wikipedia.org/wiki/Oom-pah. También es uno de los tipos predominantes de polka popularizada en Estados Unidos, de origen alemán, holandés, checo/bohemio (March, Richard. "American Polka in the Media - From Next to Nothing to 24/7", en *Transatlantica. Revue d´ètudes américaines. American Studies Journal*, 1, 2019). N. de los T.

de inmigrantes, folclóricas y regionales, afirma Bohlman, representan las formas en que los estadounidenses usan la música para fortalecer sus identidades grupales y comunitarias, así como sus conexiones con la historia de los Estados Unidos. Un examen de las "músicas de la diferencia" revela inevitablemente el papel central del racismo y los prejuicios étnicos en el panorama musical estadounidense. La música inmigrante se conecta con las preocupaciones acerca de la identidad, y las músicas regionales revelan los enfoques fuertes pero diferentes sobre *el sentido de lugar* en los Estados Unidos (Bohlman, 1998: 278). Después de la Segunda Guerra Mundial, los diferentes estilos de música étnica se fusionaron en la música popular panestadounidense y se conocieron como "música polka", pero la concertina mantuvo su carácter alemán.

Mirando hacia el sur del Nuevo Mundo, el origen del primer acordeón que llegó a costas argentinas es tema de controversias y contradicciones. La ciudad portuaria más grande de Sudamérica, Buenos Aires, albergaba a millones de migrantes extranjeros que llegaron a finales del siglo XIX para trabajar en actividades agrícolas y urbanas, así como campesinos de la Argentina rural, desarraigados por los drásticos cambios ocurridos en la economía orientada al pastoreo en la década de 1880. El acordeón, que pudo haber aparecido en Argentina en 1850,[23] resultó ser un instrumento ideal para expresar la nueva realidad urbana de los recién llegados de la pampa y del extranjero. En las tierras fronterizas del noreste argentino y sur brasileño, los migrantes alemanes habían introducido sus bailes, polka y mazurka, así como el inevitable acordeón y *bandonion*, que pronto fueron integrados a la forma regional de la canción *chamamé*, acompañada de guitarra y violín. Poco después del cambio de siglo, un marinero alemán vendía instrumentos musicales similares a la concertina en La Boca, un barrio de Buenos Aires, y con una importante presencia de migrantes italianos que trabajaban en los almacenes y plantas empacadoras de carne.[24]

[23] Pérez Bugallo (1992: 84) estima la llegada del acordeón en 1853, sin precisar la fuente de esa información. Otra fuente señala que la primera mención del acordeón en la zona data de 1863. Un oficial suizo registró un acordeón a bordo de un barco con destino a Montevideo, Uruguay; un herrero suizo lo usó para entretener a los viajeros. Éste se dirigía a Nueva Helvetia, la colonia suiza de Uruguay. Información proporcionada por Jorge Labraña, citado por Zucchi (1998: 24).

[24] Como afirma un autoproclamado historiador de Buenos Aires citado en Zucchi (1998: 25).



Si se lee la historia de Brasil, la música de acordeón en ese país se hizo ampliamente conocida gracias al músico-compositor Luiz Gonzaga (1912-1989; Loveless, 2012). El instrumento fue también importado por migrantes alemanes e italianos que lograron fusionarlo con la música *forró* a mediados del siglo XIX. Desde allí, el acordeón diatónico de ocho bajos, conocido como *sanfona de oito baixos*, fue llevado al noreste de Brasil por soldados que habían luchado en la guerra contra Paraguay en la década de 1860. El nuevo instrumento, junto con un triángulo y un bombo, se convirtieron en los acompañantes musicales para celebraciones sociales y remplazaron las bandas antiguas de pífano y tambor (Crook, 2005: 256).

En el caso de Colombia, diferentes facetas históricas del acordeón convergen en su llegada y popularización. En el documental *El acordeón del diablo*, dirigido por Stefan Schwietert se retrata la música vallenata. El inicio seductor del documental presenta la narración del acordeonista Francisco *Pacho* Rada, de 93 años: "Mi historia comienza con un naufragio. Era un barco alemán. Estaba lleno de acordeones. Iba rumbo a la Argentina y encalló en nuestra costa. Fue así como el acordeón llegó a nuestro país" (Schwietert, 2000). Otras leyendas relatan que la llegada del instrumento se remonta muchos años atrás. En cualquier caso, muy probablemente los primeros acordeones llegaron a la costa caribeña colombiana a finales de la década de 1860, pero no se hicieron más accesibles hasta la década de 1910 (Bermúdez, 2012). De las principales ciudades porteñas rápidamente se esparció a lo largo del río Magdalena, más allá de las regiones costeras. Artículo de contrabando muy solicitado, el acordeón comenzó a remplazar a la gaita indígena, una flauta de conducto hecha de caña, cuyas características sonoras supo reproducir. El acordeón de tres filas y doce botones de bajo se usaba ya comúnmente en 1945, momento en que despegó la música vallenata. Colombia todavía importa estos modelos de Alemania, aunque a su llegada tienen que ser afinados por completo para que se ajusten a la estética del sonido local.

La resistencia del símbolo

Uno de los exportadores europeos de armónicas más destacados en el ámbito internacional fue y sigue siendo la compañía Hohner. Fundada en Trossingen en 1857 por Matthias Hohner, es reconocida mundialmente por la calidad de sus armónicas. Sin embargo, no fue hasta 1903 que la Compañía comenzó su producción de acordeones de botones, con la

intención de entrar en el negocio de exportación.[25] Uno de los hijos de Hohner se mudó a Nueva York para establecer una tienda e impulsar una agresiva campaña publicitaria dirigida a Canadá y al México prerrevolucionario. Para 1913, la filial de Toronto ya dominaba 68% del mercado canadiense de la armónica. El objetivo de Hohner era emular este éxito en México, que consideraba una crucial puerta de entrada a los mercados de América central y del sur. Un representante de Hohner abrió una filial en México en 1908. La tienda cerró a los tres años debido al estallido de la revolución, así que Hohner tuvo que revisar temporalmente su plan de expansión. Desde ese México violento, el representante de Hohner escribió a Nueva York en 1913: "A pesar de todas las revoluciones, este país sin duda se convertirá en una de las mejores áreas de distribución... Sólo deseo que Tío Sam anexe toda la república" (Berghoff, 2006: 157).

El representante de Hohner tenía razón con este pronóstico: el mercado mexicano era y siguió siendo un terreno fértil para la importación de acordeones de botones de alta calidad fabricados en Europa. Los primeros acordeones habían llegado al noreste mexicano a través del puerto de Tampico por medio de mercaderes alemanes a mediados del siglo XIX. Según lo documentado por el historiador Francisco Ramos Aguirre (2016), el periódico local anunciaba la venta de mercancías europeas en cuya lista se encontraba el acordeón, entre otros artículos musicales. Otras pruebas de la existencia temprana de acordeones en la zona responden a transgresiones de la ley documentadas por diversos periódicos locales. Por ejemplo, una noche se reportaron disturbios por el ruido que provenía de un grupo que jugaba. El ruido lo provocaba un acordeón tocado por dos hombres negros, probablemente trabajadores de procedencia caribeña contratados por la compañía ferroviaria para construir la ruta Tampico-San Luis Potosí (Ramos Aguirre, 2016: 140). La inmigración alemana a la zona fronteriza entre Texas y México había dado lugar a verdaderas colonias que mantuvieron la práctica de sus costumbres, idioma y música. En la época de la revolución, el acordeón de botones se había convertido en una característica prominente y omnipresente de la vida musical en la zona fronteriza entre Texas y México.

[25] La historia de la empresa Hohner se analiza a detalle en Berghoff (2006). Véase también el libro ilustrado de Wenzel, Häffner, Schramböhmer y Rössler (2004). La información de estos párrafos proviene de estas dos fuentes.





Al comienzo de la Primera Guerra Mundial, Hohner dominaba la mitad del mercado de la armónica estadounidense y un tercio del mercado mundial. En casa, la familia Hohner practicaba estrategias de adquisición para ampliar su cuota de mercado global: en 1912 compró la planta de J. F. Kalbe, de Berlín (debido a su *best seller*, el modelo Imperial); al año siguiente adquirió Friedrich Gessner de Magdeburgo y entre 1928 y 1929 absorbió a los competidores de Trossingen, Messner y Andreas Koch (el segundo productor de acordeón más grande del mundo), además adquirió otra media docena de plantas más pequeñas. La producción de acordeones de Hohner aumentó rápidamente: ya en 1906 se fabricaron 100 000 acordeones; antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, el número había aumentado a 150 000. La guerra obligó a las fábricas alemanas a detener sus actividades de exportación debido a la escasez de mano de obra, la falta de materias primas y las dificultades para gestionar el transporte. La producción después de la guerra se reanudó, y en 1929, antes del golpe de la Gran Depresión, la mitad de todos los acordeones producidos en Alemania se exportaban a las Américas: 23 por ciento a Estados Unidos y 24.4 por ciento a América Latina, tres cuartas partes de los cuales iban a Argentina a pesar de los altísimos impuestos a la importación (Wagner, 2001: 165).

Después de la guerra, Hohner comenzó a producir acordeones de piano. Debido a la mercadotecnia implacable, las ofertas de incentivos financieros para los minoristas, los planes de pago a plazos para sus clientes y las ofertas especiales para los profesores de música, los instrumentos de calidad Hohner volvieron a ganar terreno. Con 4 500 empleados en 1930, Hohner se había convertido en líder mundial en la producción de acordeones. Para su provecho económico, la empresa buscaba arduamente sacar el instrumento de la ruidosa taberna y llevarlo a la sala de conciertos. En línea con la ideología oficial entre las dos guerras mundiales que favorecía las "artes populares" –en lugar de mantener a las masas alejadas de las "bellas artes", se enfocó en hacer que la música fuera accesible a todos–, Hohner deseaba mejorar la imagen del acordeón. Entre sus estrategias de mercado se encontraba la fundación de clubes con un enfoque en la creación de música comunitaria y algunas orquestas de acordeón.[26]

[26] La propia orquesta de la compañía, la Hohner-Harmonika Orchester, de 25 miembros, fue fundada en 1929 (Wenzel *et al.*, 2004: 42-51). La orquesta sinfónica profesional

La compañía construyó su propia academia de música en Trossingen para facilitar la formación profesional de profesores y directores y este plan fue fortalecido con la fundación de una casa editorial musical. La escuela y la editorial alentaron la composición de música para concierto para el instrumento. En Estados Unidos se repitió la estrategia (Zinni, 2012). Hohner, además, trató de refinar el acordeón cromático de piano en la década de 1930 para distinguirlo del diatónico *Ziehharmonika* (*pull harmonica* o *squeezebox*).

Como se mencionó en secciones anteriores, la producción de instrumentos en Alemania cesó durante los años de guerra, pero se reanudó para satisfacer la gran demanda de los clubes de concertina y bandoneón en Alemania y para exportar a los Estados Unidos. Aunque las organizaciones musicales alemanas realizaban actividades exclusivamente para el entretenimiento, entre las dos guerras mundiales su membresía simpatizaba con el movimiento de los trabajadores comunistas. Como resultado, estos clubes fueron objeto de escrutinio y, en 1933, fueron prohibidos por el régimen nazi y los instrumentos confiscados (Wagner, 2001: 85-86). La música de armónica y de acordeón, sin embargo, sirvió bien al régimen para propagar la ideología fascista de comunidad popular y del poder del *Schützengrabenklavier* (piano de trinchera), como se le llamaba al acordeón, para levantar la moral de las tropas alemanas, donde fue ciertamente admitido. Sin embargo, la disputa política motivada por el uso de los instrumentos dejó como resultado un decreto en 1938 contra la formación de orquestas de armónicas y de acordeón en cualquier organización de la Juventud Hitleriana. Se prohibieron los arreglos para acordeón de las grandes obras de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner y otros (Eickhoff, 1999: 165, 170, 173).

Atrapados en la polémica en torno al acordeón durante el régimen nazi, que desestimó el instrumento afirmando que era "lo suficientemente bueno para bailes campesinos" pero no apto para acompañar las cancio-

---

de acordeón de Hohner existió de 1947 a 1963. Dio 476 conciertos en el extranjero, desde Europa hasta el norte de África, Australia, Nueva Zelanda y Estados Unidos. Los arreglos para acordeón de obras de Strauss, Liszt, Brahms y Rossini, grabados en 1961 y 1963, se relanzaron en el CD *Akkordeon Symphonie Orchester: Berühmte klassische Akkordeonbearbeitungen*, Das Orchester des Hauses Hohner unter der Leitung von Rudolf Würthner, Trossingen: Deutsches Harmonika Museum, s.f.



nes artísticas de las Juventudes Hitlerianas, Hohner y algunos pedagogos musicales defendieron el valor educativo del instrumento: el cultivo del acordeón, afirmaron, ayudaría a superar el "abismo entre el arte y la música folclórica" (Eickhoff, 1999: 175). Sin embargo, los nazis creían que sólo los "instrumentos cultos" podían llevar a las masas a apreciar el "arte elevado". Curiosamente, el crítico musical antifascista Theodor W. Adorno, en su polémico libro *Dissonanzen* (1956), arremetió de manera similar contra el instrumento "inhumanamente mecánico" y "sentimental" que "ajustaría el ideal al nivel intelectual de los incultos" en lugar de elevar a los incultos a una etapa superior (Eickhoff, 1999: 149).

Compositores y arreglistas afiliados a Hohner vislumbraron un lugar para el acordeón de piano en la orquesta clásica. Mientras que el acordeón diatónico de botones ya había sido utilizado por compositores clásicos –por Chaikovski en su *Suite Orquestal Número 2* (1883), Umberto Giordano en la ópera *Fedora* (1898) y Charles Ives en *Conjunto orquestal Número 2* (1915)– para añadir un sabor burlesco, Paul Hindemith compuso *Música de cámara Número 1* (1921) haciendo pleno uso del nuevo acordeón de piano fabricado por la compañía Hohner.[27] Al ver más allá del "estatus social inferior" del acordeón, los músicos experimentales de mediados del siglo XX estaban intrigados por las capacidades sonoras del instrumento. Mas a pesar de esos esfuerzos para que el acordeón entrara en el "mundo de la música clásica", en última instancia fueron sus fuertes lazos con la música folclórica y las tradiciones orales los que impidieron una transición suave al mundo de los conciertos. Más de un siglo de tradición oral y práctica musical había generado características de estilo incompatibles con la música culta de Occidente.

Conclusiones

A principios del siglo XIX, la coexistencia de las formaciones económicas capitalistas y precapitalistas impulsaron la distribución desigual de los productos básicos y marcaron la división entre la elite y las masas, particularmente en los espacios urbanos. La modernización se llevó a cabo a expensas del campesinado y de los pobres en la ciudad, quienes quedaron aún más marginados. En las últimas décadas del siglo XIX, la velocidad de

[27] Para obtener una lista completa de las composiciones clásicas que emplean el acordeón, véase Doktorski (1998).

la modernización tecnológica aumentó y las clases se distanciaron más en cuanto a la participación y la expresión cultural.

No obstante, las clases proletarias también se beneficiaron de algunas de las ventajas de la era industrial: más tiempo de ocio, mayor ingreso disponible y mayor acceso a los bienes materiales debido a los bajos precios a través de la producción en serie. Mientras que el acordeón al principio de su historia era un instrumento costoso y exclusivo de los salones de las clases altas, en el último cuarto del siglo XIX se había propagado entre las clases medias y trabajadoras. El acordeón del siglo XIX fue un símbolo de progreso y modernidad, así como de cultura de masas e industrialización. Esta dicotomía es precisamente una de las razones de la inquietud y ambivalencia de la elite respecto del acordeón.

Los acordeones han proliferado en muchos tamaños y sistemas desde principios de 1800. Gracias a distintas invenciones que ayudaron a reducir el trabajo manual, la producción en serie del instrumento comenzó en la segunda mitad del siglo y puso ese joven instrumento a disposición de la gente común. Aunque los modelos más lujosos estaban fuera del alcance de muchos, con sólo un salario de dos días un trabajador en 1890 podía comprar el modelo de una fila de botones más barato (Maurer, 1983: 80-81). El hecho de que fuera "una banda de un solo hombre", fuerte y sostenida, fue una de las principales ventajas del acordeón. Esto también significaba que era más rentable contratar a un acordeonista para una fiesta privada que invitar un conjunto tradicional. Así, "el acordeón, con su sonido sencillo y alegre, su facilidad de uso y transporte, era el instrumento ideal para adoptar, en contraste con la música elitista y costosa de años anteriores" (Bugiolacchi, s.f.).

De hecho, al apropiarse del acordeón introduciéndolo en su propia práctica musical, la gente de las clases populares comenzó por primera vez a escribir la historia de la música por sí misma. Raymond Williams señaló que categorías como "aristocrático" y "popular", "educado" e "inculto" tenían bases distintas en la sociedad feudal e inmediatamente posfeudal, pero que tales definiciones resultan problemáticas desde el periodo de la urbanización industrial (1995 [1958]): 227). Sin embargo, dichas categorías, enmarcadas por amplias descripciones culturales, han influido en el discurso popular y académico sobre el acordeón. La aceptación del tango en toda la sociedad argentina, por ejemplo, sólo ocurrió porque los parisinos, que marcaban las tendencias musicales de la época, quedaron



fascinados por el exótico género. En realidad, "la aversión del patriciado al tango fue más una cortina de humo para proteger una sensibilidad de clase del origen real de dicho fenómeno que un producto de su ocasional mojigatería" (Peñón y García Méndez, 1988: 56).

Si las elites liberales pensaban que podían usar el arte como medio para educar y elevar a las masas ordinarias para que se adaptaran a la alta cultura, sin duda subestimaron el poder de la cultura de la clase trabajadora. El atractivo del quehacer musical popular ha residido en su transmisión oral, en la improvisación y la comunicación cara a cara: todo lo cual favorece un fuerte sentido de lugar, identidad y comunidad.

Me gustaría retomar lo que Bohlman (1998: 307) ha mencionado en un ámbito geográfico más estrecho: devolver estas músicas (migrantes, folclóricas y populares) a la historia conduce a un nuevo significado de la palabra "americanización", no como la homogeneización de la cultura en un crisol, sino como una celebración de la diferencia en un mundo postétnico.

Bibliografía

Anzaghi, Davide (1996). "Doremifa: Accordions at Castelfidardo". *FMR: The Magazine of Franco Maria Ricci*, vol. 79, pp. 81-98.

Atlas, Allan W. (1996). *The Wheatstone English Concertina in Victorian England.* Oxford: Clarendon Press.

Berghoff, Hartmut (2006). *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt: Hohner und die Harmonika 1857-1961, Unternehmensgeschichte als Gesellschaftsgeschichte.* Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Berlioz, Héctor (1858). *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*. Londres: Novello, Ewer and Co.

Bermúdez, Egberto (2012). "Beyond Vallenato: The Accordion Traditions in Colombia", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 199-232.

Bohlman, Philip V. (1998). "Immigrant, Folk, and Regional Musics in the Twentieth Century", en David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music.* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 276-308. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521454292.012

Bugiolacchi, Beniamino (s.f.). "Castelfidardo: International Centre of Accordion Production in Italy" [página web]. *Accordions Worldwide.* Recuperado de http://www.accordions.com/index/his/his_it.shtml, consultado el 20 de marzo de 2020.

Crook, Larry (2005). *Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation.* Santa Barbara: ABC-Clio.

Doktorski, Henry (1998). "The Classical Accordion, Part 1" [página web]. *Ksanti*. Recuperado de http://www.ksanti.net/free-reed/history/classic.html, consultado el 25 de mayo de 2020.

Dunkel, Maria (1996). "Harmonikainstrumente", en Ludwig Finscher (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 4. Kassel: Bärenreiter, pp. 167-210.

Eickhoff, Thomas (1999). "'Harmonika – Heil': Über ein Musikinstrument und seine Ideologisierung im Nationalsozialismus", en Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch y Detlef Gojowy (ed.), *Die dunkle Last: Musik und Nationalsozialismus.* Colonia: Bela.

Fett, Armin (1956). "Harmonika", en Friedrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5. Kassel: Bärenreiter, pp. 1665-1699.

Greene, Victor (1992). *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America.* Berkeley: University of California Press.

Häffner, Martin (1991). *Harmonicas: Die Geschichte der Branche in Bildern und Texten.* Trossingen: Hohner.

Harrington, Helmi S. (2001). "Accordion", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 1. Londres: Macmillan, pp.56-66.

Hutchinson, Sydney (2012). "*No ma' se oye el fuinfuán*: The Noisy Accordion in the Dominican Republic", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 249-267.

Leary, James P. (2002). "The German Concertina in the Upper Midwest", en Philip V. Bohlman y Otto Holzapfel (ed.), *Land without Nightingales: Music in the Making of German-America.* Madison: Max Kade Institute for German-American Studies, pp. 191-232.

Leary, James P. y Richard March (1991). "Dutchman Bands: Genre, Ethnicity, and Pluralism", en Stephen Stern y John A. Cicala (ed.), *Creative Ethnicity: Symbols and Strategies of Contemporary Ethnic Life.* Logan: Utah State University Press, pp. 22-43.





Loveless, Megwan (2012). "Between the Folds of Luiz Gonzaga's Sanfona: Forró Music in Brazil", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 268-294.

Maurer, Walter (1983). *Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur.* Viena: Harmonia.

Peñón, Arturo y Javier García Méndez (1988). *The Bandonion: A Tango*. Londres y Ontario: Nightwood.

Pérez Bugallo, Rubén (1992). "Corrientes musicales de Corrientes, Argentina". *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, pp. 56-113. https://doi.org/10.2307/780062

Ramos Aguirre, Francisco (2016). "El acordeón en San Antonio (1855-1910)", en Luis Omar Montoya y Gabriel Medrano (ed.), *Historia social de las músicas populares latinoamericanas.* Guanajuato: Universidad de Guanajuato, pp. 133-154.

Roth, Ernst (2006) [1979]. *Schwyzerörgeli: Geschichte, Instrumentenbau, Spielpraxis.* Altdorf: Gamma.

Schwietert, Stefan (dir.) (2000). *El Acordeón del Diablo: Vallenato, Cumbia und Son [Película].* Berlín: Zero Film, Absolut Medien, Arte Edition.

Snyder, Jared (2012). "Garde ici et 'garde là-bas: Creole Accordion in Louisiana", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 66-86.

Soyka, Walther (2013). "Die Schrammelharmonika" [página web]. Recuperado de http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/geschichte.html, consultado el 27 de mayo de 2021.

Teufel, Andreas (2006). "Die Schrammelharmonika" [página web]. *Die Schrammelharmonika.* Recuperado de http://schrammelharmonika.nonfoodfactory.org/Andreas_Teufel, consultado el 27 de mayo de 2021.

Wagner, Christoph (2001). *Das Akkordeon, oder die Erfindung der populären Musik: Eine Kulturgeschichte.* Maguncia: Schott.

Wayne, Neil (1991). "The Wheatstone English Concertina". *The Galpin Society Journal*, vol. 44, pp. 113-149. https://doi.org/10.2307/842213

Wenzel, Haik, Martin Häffner, Petra Schramböhmer y Anselm Rössler (2004). *Ewig jung trotz vieler Falten. History Unfolds!* Bergkirchen: PPV-Medien, Edition Bochinsky.



Williams, Raymond (1995) [1958]. *The Sociology of Culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Zinni, Christine F. (2012). "Play Me a Tarantella, a Polka, or Jazz: Italian Americans and the Currency of Piano-Accordion Music", en Helena Simonett (ed.), *The Accordion in the Americas: Klezmer, Polka, Tango, Zydeco, and More!* Urbana: University Press of Illinois, pp. 156-177.

Zucchi, Oscar (1998). *El tango, el bandoneón y sus intérpretes.* Buenos Aires: Corregidor.

Helena Simonett es originaria de Suiza, es doctora en etnomusicología por la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Es Asociada Principal de Investigación en el Centro de Competencia de Investigación y Pedagogía de la Música, Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes de Lucerna. Ha publicado varios libros, *Banda: Mexican Musical Life across Borders* (2001), *En Sinaloa nací: historia de la música de banda* (2004, coord.), *The Accordion in the Americas* (2012) y *A Latin American Music Reader: Views from the South* (2016, coord.) y numerosos artículos en revistas científicas y libros especializados sobre países como Estados Unidos, Colombia, Francia, Inglaterra y Alemania.



CONTENIDO

Vol. 4, núm. 8, septiembre 2021-febrero 2022
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999

TEMÁTICAS



REALIDADES SOCIOCULTURALES

ENCARTES MULTIMEDIA

ENTREVISTAS

DISCREPANCIAS



RESEÑAS CRÍTICAS

Encartes, año 4, núm 8, septiembre 2021-febrero 2022, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista.